

Université de Tartu
Collège des langues et des cultures étrangères
Département d'études romanes

Dana Manejeva

SPATIALITÉ ET ÉTATS D'ÂME DANS *COMMENT ON*
MEURT D'EMILE ZOLA : UNE ÉTUDE DES DÉCÈS FACE
AUX ENDROITS DÉTERMINANTS

Mémoire de licence

Sous la direction de MARRI AMON et
SARA BÉDARD-GOULET

Tartu 2018

Table des matières

Introduction.....	3
Le contexte historique.....	5
L'analyse cognitive à travers la perception d'espace.....	8
1. L'espace clos et l'espace ouvert.....	11
1.1 Les espaces personnels liés à la mort.....	13
1.2 Les espaces publics.....	17
1.2.1 Les espaces publics urbains.....	18
1.2.2 Les espaces publics ruraux.....	21
2. Les figures dans l'espace.....	23
2.1 Le rapprochement spatio-mental.....	24
2.2 Le rapprochement faux ou l'éloignement mental.....	25
2.3 L'action devant les portes, les portails entre deux espaces.....	26
3. Espace rural, espace urbain vis-à-vis des morts perturbées et tranquilles.....	28
3.1 Riche urbain.....	29
3.2 Pauvre urbain.....	31
3.3 Pauvre rural.....	34
Conclusion.....	38
Bibliographie.....	41
Resümee.....	42

Introduction

Mon choix s'est tourné vers le recueil des nouvelles « Comment on meurt » parce qu'il reste très peu connu et encore moins étudié, principalement pour la raison que le monde littéraire s'intéresse, parmi les œuvres de É. Zola, surtout aux *Rougon-Macquart*. Les études sur l'œuvre précise me semble pertinentes davantage car elle a été récemment traduite en estonien par Heete Sahkai pour le journal estonien *Kultuurileht* au début de l'année courante. Ainsi, je voudrais tenter de participer à l'actuel renouveau d'intérêt zolien, aussi bien parmi les critiques littéraires que les lecteurs, et faire découvrir et redécouvrir les travaux un peu oubliés et cachés de ce naturaliste incontournable.

Au cours de mon travail, je m'intéresse au format des nouvelles pour la dynamique que donne ce genre de littérature aux écrivains qui veulent décrire la réalité telle qu'elle est. La problématique du naturalisme se concentre autour de l'idée de présenter les types sociaux et de le faire avec l'efficacité et la vitesse d'un chirurgien. Le naturalisme, enraciné dans le positivisme et l'approche de la science expérimentale, s'appuie avant tout sur les études des comportements des groupes sociaux, placés dans un contexte favorable, pour faire révéler leur vraie nature pas toujours sage et humaine et pourtant très typique. Ainsi, en s'appuyant sur le matériel théorique considérable qui existe sur la question de la spatialité en naturalisme, je vais étudier l'espace où la narration se déroule, en la représentant comme le contexte, dans lequel se manifestent certains côtés des personnages entourés par la mort.

Ensuite, je m'intéresserai à la question de la disposition spatiale parmi les personnages et plus particulièrement en ce qui concerne leurs déplacements les uns par rapport aux autres. Cette partie de discours extralinguistique ne peut pas être exclue si on veut obtenir une image complète des enjeux spatio-émotionnels.

Pour qu'une telle approche soit scientifiquement justifiée, il me semble qu'il y a lieu d'introduire la théorie des dispositifs de Foucault, mais pas dans le sens exact dont elle était présentée par l'auteur. La version qu'on utilisera est plus utile surtout parce qu'elle a été reconsidérée par des théoriciens de la littérature. Dans son article « Vers une poétique des dispositifs », Philippe Ortel a retravaillé les idées de Foucault en distinguant les trois niveaux sur lesquels le dispositif se base : technique, pragmatique et symbolique. Au cours de mon travail je vais traiter les deux premiers, car le niveau symbolique forme déjà le leitmotiv de ce mémoire. Une telle division était choisie car elle semblait la plus convenable pour faire sortir les images des espaces qui s'entremêlent dans le texte. Par ailleurs, cette approche m'a facilité l'application de la théorie des dispositifs car elle formait des groupes sur lesquels je pouvais travailler en reprenant pour chaque chapitre un niveau de dispositif. Néanmoins, il me paraît important de préciser que même quand on traite les différents niveaux de dispositif en les divisant entre les parties du texte, on présume que chacun des textes contient les trois niveaux de dispositif. Les autres niveaux sont mis visiblement en arrière-plan seulement pour simplifier la présentation.

Le niveau symbolique du texte m'amène à la thématique des images qui se remarque partout dans le récit. L'omniprésence des images naturalistes se retrouve côte à côte avec celles que je classerais comme fort romantiques. Cette découverte m'amène à étudier par quels moyens l'auteur a choisi de faire passer le sentiment de la mort, de la descendance, de la tragédie familiale ou, au contraire, l'absence de celle-ci. Il a réussi à trouver une méthode où il ne se lance pas trop dans les détails, vu que le format ne le permet pas, mais l'effet de réel et la saillance des figures est si convaincante que les cinq nouvelles semblent résumer l'ensemble des décès naturels du XIX^e siècle en France.

Le jeune Zola, comme c'était le cas pour la plupart des écrivains au début de leur carrière, passait une bonne partie du temps à se plonger dans les œuvres romantiques des auteurs tels que Hugo, Musset et Michelet. D'ailleurs, la coexistence d'écoles artistiques

différentes nourrissait souvent la propension au mélange dans le style de l'écrivain, qui pouvait emprunter à plusieurs courants littéraires. Victor Hugo étant le maître de la plume réaliste de l'époque l'avait bien remarqué :

Entre une école qui meurt et une école qui naît, il n'y a jamais une rupture brusque, mais au contraire des transitions, des nuances d'une délicatesse infinie ; ce qui sera demain est contenu en germe dans ce qui est aujourd'hui, et l'avenir ne saurait rompre entièrement avec le passé. Les périodes diverses d'une littérature se tiennent ainsi les unes dans les autres, comme les anneaux serrés d'une chaîne. (Zola 2007 : 51)

À cet égard, je vise à démontrer que les nouvelles naturalistes gardent bien une place pour les aspects sentimentaux, même si c'est un point de vue qui suscite souvent l'opposition parmi les critiques littéraires. Je présume que l'auteur, ayant choisi un tel format, met beaucoup plus d'importance dans la façon dont il écrit et dans l'ampleur de ses phrases. J'aimerais croire que le format des nouvelles lui fait concentrer ses pensées et choisir des mots plus attentivement. Tandis que les écrivains de ce courant sont souvent accusés de s'oublier dans les vastes descriptions des détails peu artistiques et trop naturalistes, de sorte que le contexte se perd, ainsi que le fil d'idée principale. Ensuite, le format assez limité du recueil semble rassurant en ce qui concerne l'objectivité de son contenu sémantique, c'est-à-dire qu'il permet à l'auteur de concentrer son attention sur les détails, telle que la spatialité, et son influence sur les personnages et leur unité familiale.

Le contexte historique

La fin du XIX^e siècle incarne le développement et l'épanouissement de la science qui bien sûr porte son impact sur la littérature, en influençant de façon décisive l'école naturaliste montante. Zola, étant le chef du fil du naturalisme, se référant à Auguste Comte, l'inventeur de la théorie positiviste, trouve que la création de la politique

scientifique est « ni républicaine, ni monarchique, mais humaine ». Contrairement aux auteurs de son cercle, il souligne que :

Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste. Au lieu d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme), j'aurai des lois (l'hérédité, l'innéité). Je ne veux pas, comme Balzac, avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste, je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en cherchant des raisons intimes. (Zola 1868 : 15)

Zola s'oppose aux écrivains réalistes, pour qui la littérature devrait être chargée d'opinions morales et politiques. Il précise que ses œuvres sont loin d'être engagées. En revanche, elles devraient se poser comme but de créer une fresque de la réalité « tel qu'elle est », explique l'auteur dans ses manuscrits des *Rougon-Macquart*. En ajoutant que la littérature doit viser l'approche scientifique, qu'elle doit suivre les méthodes de la physiologie, en comparant l'étude de la construction physique d'un homme aussi bien que la nature du fonctionnement de ses émotions et désirs (Blumfeld 1934 : 616). Néanmoins, il a parfois du mal à suivre ses propres doctrines. Dans sa première période, il revient souvent à la polémique entre l'objectivité et la subjectivité dans l'art. En répondant à la question de la part personnelle de l'art, il trouve une nouvelle formulation : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament » (Zola 1893 : 25).

Dans son recueil Zola a choisi, comme c'est le cas pour beaucoup d'auteurs, des lieux pour une raison particulière. Comme dans ses grands romans, il a présenté des espaces différents où les personnages ont grandi et évolué pour éclaircir que les lieux jouent un rôle principal dans la mort des personnages - ils participent au déterminisme social et biologique avancé par l'écrivain. L'environnement urbain ne crée que l'avarice, la haine, la pauvreté et ne laisse place qu'aux combats pour survivre et peu d'espace pour les sentiments ou l'humanité. Alors que la vie en pleine nature, près des sources de la vie, donne plus de chances pour gagner la vie, ne laisse ni du temps pour développer une crise existentielle ni pour s'ennuyer de ses proches ou de la vie quotidienne ; les

travailleurs de plein air ont souvent du bon sens et presque toujours du calme, et la mort, dans ce cas là, le révèle sans doute – cela serait une partie de mon hypothèse.

L'analyse cognitive à travers la perception d'espace

Selon le dictionnaire TLFi le terme cognitif indique quelque chose ou quelqu'un : « qui concerne les moyens et mécanismes d'acquisition des connaissances. » Au cours de cette étude on s'intéresse au cognitif dans le sens de la perception, la décision et le mouvement. Les auteurs que je vais citer dans cette partie s'appuient sur les théories cognitivistes et visent les pratiques cognitivistes en faisant leurs recherches sur la question de spatialité dans la littérature.

L'idée de spatialité chez Zola a été abordée déjà plusieurs fois par les spécialistes de cet auteur, comme par exemple O. Lumbroso ou D. Bertrand, qui ont étudié les relations spatiales surtout dans le cadre romanesque, soit en effectuant des recherches sur un seul roman, soit en reprenant tout le cycle *Rougon-Macquart*. Par ailleurs la spatialité du discours zolien est examinée par Lumbroso comme le « traitement » ou « retraitement » des formes que l'écrivain fait ensuite figurer dans ses œuvres :

L'écrivain, en particulier réaliste, pratique souvent le traitement ou le « retraitement » d'informations, tant de l'information sensorielle et mentale, lorsqu'il perçoit des formes, les sélectionne et les combine, que de l'information symbolique, lorsqu'il les verbalise afin de les assembler à la fiction imaginaire. Retraitement encore lorsqu'il « assimile » – selon le bon mot des frères Goncourt sur Zola – les textes documentaires bruts, cale son discours dans l'espace intertextuel, revisite tel genre convenu, comme le roman-feuilleton, ou retrouve les grands archétypes imaginaires qui traversent les mythologies universelles. Il faut conserver ce concept transversal de « traitement » ; il faudra aussi s'entendre sur son sens spécifiquement cognitif dans un contexte littéraire. (Lumbroso 2005 : 4)

Son idée est donc que les textes zoliennes contiennent une vision des formes particulières dans l'espace qui sont liées à la condition mentale des personnages. Il s'agit donc d'une connotation cognitive de la réalité sur lequel l'auteur construit ses textes naturalistes.

Une autre opinion concernant la spatialité aperçue de la perspective de lecteur est présentée par le professeur de sémiolinguistique Jean Petitot qui notait à ce sujet : « L'idée principale est donc de considérer l'espace et le temps non plus comme un simple contenant pour des objets mais comme un espace de contrôle permettant de faire interagir des dynamiques internes locales » (Petitot 2004 : 131).

Sous la formulation « les dynamiques internes locales » il semble vouloir exprimer le même point de vue que Foucault sur son deuxième niveau de dispositif en considérant qu'elles sont directement corrélées aux relations et réactions entre actants. Les idées avancées sur l'utilisation du dispositif sont celles que je cherche à impliquer dans mon étude. J'aimerais également souligner la partie « non plus comme un simple contenant pour des objets » car c'est ici où la preuve que chaque composante de phrase y est choisie pour une raison particulière se révèle.

Le troisième théoricien dont je présenterai le point de vue est D. Bertrand, un sémioticien qui, comme son contemporain Lumbroso, a dédié une partie majeure de sa carrière à la problématique de la spatialité et l'intertextualité zolienne. Il constate donc dans son essai « L'Espace et le sens: 'Germinal' d'Émile Zola. Essai de sémiotique discursive » :

Nous pourrions dire [...] que les saillances de la figurativité spatiale - ou son sémantisme extéroceptif - renvoient à des formes prégnantes de la spatialité chez le sujet connaissant, c'est-à-dire à un sémantisme intéroceptif. C'est la raison pour laquelle il nous paraît possible de saisir chez Zola la spatialité, où l'espace extérieur et la psychologie des « états d'âme » sont étroitement corrélés, et ses enjeux « réalistes » (ou « naturalistes »), où l'espace est le véhicule d'une « illusion rationalisante ». (Bertrand 1985 : 184)

Il s'agit d'une idée qui renvoie directement à la question de l'extériorité corrélée à l'intériorité des personnages qui correspond et reflète bien le noyau de cette étude. Au cours de mon travail je voudrais travailler surtout sur les espaces figurants dans le texte

et leur impact sur les personnages. Par ailleurs, je tente à présenter la façon d'expliquer la relation entre espace tel qu'il est aperçu par le lecteur.

1. L'espace clos et l'espace ouvert

L'omniprésence des espaces dans n'importe quelle narration littéraire nous les fait prendre comme quelque chose de si naturel qu'on tend à les laisser de côté et à suivre seulement les personnages et leurs aventures. Pourtant, l'espace a toujours servi à construire le fond, la base de chaque situation de narration, en donnant aux lecteurs les plus attentifs des indices pour entrer dans l'univers où l'écrivain tente de les amener pour une raison particulière. Chez Zola, il révèle le réseau des endroits connectés aux mort qui jouent chacun leur propre rôle, en décrivant les façons dont les personnages se comportent et se sentent comme individus, mais aussi comme un petit groupe formant un modèle descriptif de leur société contemporaine. On est arrivés donc à l'idée que la spatialité est un aspect prescriptif dans le parcours de narration naturaliste.

C'est là où il me semble cohérent de solliciter le premier niveau de la théorie du dispositif, c'est-à-dire le niveau physique ou matériel. Voyons la façon dont un autre chercheur travaillant sur la théorie des dispositifs, Stéphane Lojkine, le définit lorsqu'il décrit la norme selon laquelle « la fiction préexiste souvent de façon évidente à la représentation » :

Il ne faut jamais oublier que [...] la littérature d'invention (les romans par exemple) ne sont au départ que des extrapolations un peu excentriques de cette norme : même lorsque le créateur n'adapte pas un sujet réellement préexistant, c'est à partir d'un modèle virtuellement préexistant qu'il travaille parce que c'est cette manière de travailler qui constitue la norme par rapport à laquelle toujours, même dans la révolte et la subversion, il se définit.

L'espace, dans un dispositif de représentation, n'est donc pas n'importe quel espace. Il est motivé par la fiction, et, par là, il est installé pour faire sens. Plus précisément, l'organisation de cet espace est une organisation qui fait sens d'emblée [...]. **L'organisation signifiante de l'espace constitue la dimension symbolique du dispositif de représentation.** (Lojkine s.d.)

Ainsi, on voit que l'espace joue comme un facteur physique prescrivant la valeur symbolique de la narration. Les types d'espaces réels que nous étudions au cours de ce

chapitre peuvent être divisés en espaces clos et ouverts ; nous noterons les variations émotionnelles en fonction de leur degré d'ouverture. Cela nous aidera à définir les changements dans le comportement des modèles des gens ainsi qu'à trouver des différents liens possibles entre les états d'âme des personnes et les endroits particuliers dans lesquels ils évoluent.

Il est aussi à noter que la connexion entre l'environnement et l'état d'âme révèle le côté romantique de l'écrivain, qui, comme l'ont constaté les auteurs de son époque (Flaubert) et Zola lui-même, ainsi que les critiques littéraires d'aujourd'hui (F.-M. Mourad), ne s'est jamais éloigné du romantisme au cours de sa carrière d'écrivain. C'est le point de vue qu'il exprime dans son ouvrage *Le Roman expérimental* : « Nous tous, les écrivains de la deuxième moitié du siècle, nous sommes donc, comme les stylistes, les enfants des romantique » (Zola 1880 : 92). Comme dans notre cas la thématique de l'œuvre porte sur l'événement du trépas dans la société française du XIX^e siècle, je trouve que ces images fort parlantes tiennent à décrire l'état de l'âme humaine survivant la mort de quelqu'un, tel que l'auteur le croyait connaître. Les émotions humaines se trouvent souvent cachées sous les phrases ou les actes imposés par la société, mais ils sont quand même là et le format de la nouvelle nous servira de son efficacité pour les trouver.

Pour étudier les espaces des morts et leur rapport aux états émotionnels des personnages présentés dans le format des nouvelles, on va examiner les lieux où se trouvent les situations liées aux décès, en les regroupant par le degré d'intimité qu'ils créent. Cela nous permet de distinguer deux principaux types d'espace : les espaces personnels et les espaces publics. On va analyser comment l'ouverture et la fermeture spatiale où entrent les mourants et leurs proches jouent dans leurs relations familiales. C'est-à-dire comment ils se comportent entre eux et quels sont les dénouements de chaque situation entraînés par les « murs » imaginaires. En plus, je tiens à relever l'importance de l'aménagement de la chambre du mourant comme un autre élément d'espace décrivant sa personnalité et sa vie privée. Donc, mon travail, en prenant le chemin de la connectivité

entre l'espace et l'âme humaine, abordera la thématique cognitive de l'œuvre, prouvant que l'arrangement spatial apporte au format court bien plus qu'une nuance esthétique.

1.1 Les espaces personnels liés à la mort

Au cours de mon travail, je vais citer quelques extraits tirés d'un dictionnaire composé par Hamon et Viboud, le *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France*. J'ai choisi ce livre particulier, parce qu'il s'agit d'une source respectable contenant des entrées liées à la thématique des mœurs dans la littérature française qui couvrent un siècle entier et forment un réseau des notions courantes portant sur une partie essentielle de la vie comme le décès. Je trouve que cette source constitue un bon point de départ en présentant un champ des mots figurant dans les travaux d'un vaste groupe d'écrivains où appartient également Zola.

La *chambre*, selon le dictionnaire du roman de mœurs :

[...] est un lieu privée, lieu d'intimité, un lieu important d'un système de la maison, [qui] s'oppose aux lieux semi-publics (salon) et aux lieux de travail (cuisine, bureau) de l'appartement. Elle est donc le reflet, souvent éloquent, de la vie et de la psychologie de son habitant, qui l'a aménagé selon ses goûts ou ses possibilités [...]. Elle sert le cadre des moments ritualisés ou routiniers de la vie quotidienne du personnage [...] comme elle est le lieu principal des aventures qui l'affecteront et le modifieront comme l'individu privé [...] [par exemple] le pathologique (maladie). (Hamon, Viboud 2008 : 209)

Dans un premier temps on va analyser les façons dont les hommes perçoivent leur chambre (leur espace personnel), en partant de l'intérieur vers l'extérieur, et comment cela joue sur leur comportement et état mental et émotionnel. En plus, on examinera la façon dont leur chambre est meublée et rangée. Cela nous aidera à obtenir de l'information sur leur personnalité au quotidien et dans quelle mesure leur état actuel la

dérange ou la modifie. Le premier exemple de l'espace séparé et très personnel est le lit des mourants. Dans les nouvelles, on les rencontre pour la première fois le plus souvent dans leurs lits, au moment où leur mauvais état est déjà établi. La première nouvelle en est un bon exemple. Je vais citer un extrait pour que la situation soit plus claire et facile à suivre, en soulignant, ici et partout dans le texte qui suit, les éléments qui nous intéressent (suivant comme cela dans le texte entier) :

[...] elle se décide à monter auprès de lui. Elle le trouve très pâle *dans son lit, très correct*. Trois médecins sont déjà venus, ont causé *à voix basse* et laissé des ordonnances; ils doivent revenir le soir. Le malade est soigné par deux domestiques, qui s'agitent *graves et muets, étouffant le bruit de leurs talons* sur les tapis. La grande chambre sommeille, dans *une sévérité froide; pas un linge ne traîne, pas un meuble n'est dérangé*. C'est la maladie *propre et digne, la maladie cérémonieuse, qui attend des visites*.

Nous voyons que, dans cet extrait, plusieurs éléments sont en jeu ; je distinguerai ceux qui viennent directement du souffrant et ceux qui appartiennent aux gens qui l'entourent. Alors, commençons de l'intérieur, c'est-à-dire du malade, le comte : comme nous sommes dans la chambre d'une personne noble dont la vie a été toujours très conservatrice et propre, on le trouve de même façon à l'heure de la souffrance, il essaie de faire semblant autant que possible que son état n'est pas si grave et pitoyable. Toutefois, les termes descriptifs choisis par Zola : *très correct, pas un linge ne traîne, pas un meuble n'est dérangé, la maladie cérémonieuse*, appartiennent au champ morbide et immobile, ils livrent son état actuel. Normalement, la chambre d'une personne vivante est en léger désordre, en nous donnant l'impression qu'il y a quelqu'un qui l'occupe, qu'il y a de la vie dedans. Dans ce cas, la chambre est toujours occupée, mais le rangement, la propreté nous prouve le contraire : la vie quitte cet endroit.

Passons à un autre niveau d'action dans la chambre : aux gens qui s'occupent du malade et surtout qui ont le droit de montrer chez lui. En consultant le dictionnaire évoqué, on

trouve que : « [...] la domestique, la garde-malade, forment le personnel d'accompagnement privilégié du personnage "en chambre"... » (Hamon, Viboud 2008 : 209). Dans notre extrait, on rencontre les médecins et ensuite les domestiques. Les deux équipes agissent de façon similaire, ils tiennent à garder cette propreté de cloître autant que possible et surtout ne pas déranger le malade. Les formes : *à voix basse, graves et muets, étouffant le bruit de leurs talons* appartiennent au même champ de prudence et circonspection, qui est posé par l'ordre domestique et la situation. Toute la scène nous rappelle qu'on est dans un contexte très rigide, où le malade fonctionne comme le déterminant pour ceux qui entrent dans son espace où les règles sont dictées par son état. Il me semble intéressant, d'ailleurs, de relever l'équivoque de la situation dans laquelle il s'est mis au cours des années de sa vie. D'un côté, c'est un grand homme respectable, dont les mots sont écoutés par tout le monde, mais en même temps il est embarrassé, coincé par sa noblesse et son statut. Citons une autre phrase pour illustrer cette idée : « Sa volonté dernière est de *disparaître proprement, en homme du monde qui entend ne déranger et ne répugner personne.* »

Il ne se permet pas de se détendre même pour les derniers jours de sa vie, bien que la chambre lui sert d'une sorte d'asile pour se réfugier des yeux et des langues du monde. Y restent quand même sa femme et les domestiques, qu'il ne considère pas comme possibles témoins de son agonie ; il préfère donc garder sa façade impeccable pour ne causer ni ennuis ni rumeurs. En ce qui concerne son acte de mourir, même là il réussit à le faire le plus stérilement possible : embrassé par les membres de sa famille, « il les repousse et tombe « du côté de la muraille » pour mourir seul.

Retournons à la thématique du lit du mourant. Cette fois, on va examiner la deuxième nouvelle où une veuve bourgeoise souffre tout en craignant pour sa fortune que ses fils espèrent partager entre eux. Il me semble important de noter que, dans le texte, l'auteur met l'accent sur le fait que l'action de cette nouvelle se déroulera autour de son lit, ce qui peut paraître logique, vu que la malade ne le quitte pas, sauf que le mot est répété

dans le même paragraphe, ce qu'on ne peut ignorer. Voyons le passage en question, en laissant le contexte pour que la proximité des mots s'affiche :

Alors, pendant huit jours, un *drame se joue autour du lit* de la mourante. Son premier soin, lorsqu'elle s'est vue clouée dans sa chambre par la maladie, a été de se faire donner toutes les clefs et de les cacher sous son oreiller. Elle veut, *de son lit, gouverner encore*, protéger ses armoires contre le gaspillage.

Dans cet exemple, le lit et madame se réunissent, en formant un espèce de forteresse, d'où la maîtresse essaie de protéger sa fortune. Elle s'oppose au monde entier, la maladie la change et elle n'est plus raisonnable. En même temps, elle se montre égoïste, en voulant que ses fils passent toujours du temps près d'elle dans l'espace où ils doivent jouer selon ses règles. En plus, le lit la prend en otage : pour Mme Guerard, être coincée et ne pas pouvoir gérer son ménage et surveiller ses fils et ses domestiques devient un problème majeur qui lui coûte finalement sa santé mentale et bientôt sa santé physique. Il est probable que si elle ne s'était pas fatiguée par ses doutes, en craignant que ses fils la volent, elle aurait pu passer encore quelques jours paisibles et tranquilles et, ce qui est le plus important, elle serait morte sans cette amère impression de vol commis par ses enfants.

Dans un autre extrait de la troisième nouvelle la malade est aussi victime de sa préoccupation vis-à-vis des affaires et l'idée d'être reléguée au lit lui dérange beaucoup. Agathe ne se contente pas de rester couchée et chaque fois quitte sa chambre pour recommencer son travail dans la boutique, car prendre soin d'elle-même lui semble moins utile que de travailler pour son bel avenir à la campagne avec son mari. Pourtant, le troisième fois qu'elle tombe malade, elle est obligée de rester couchée, mais sa condition ne l'empêche pas de continuer à travailler, donc le régime du lit n'applique aucune restriction sur elle. Si pour les autres personnages il est plus clair que leur état de leur santé est mauvais, l'héroïne de cette nouvelle croit toujours pouvoir échapper à la maladie. De plus, il me semble important de réfléchir à sa réaction par rapport au

désordre qui règne dans sa chambre, causée par sa domestique, qui ne trouble pas Agathe. Voici l'extrait :

Une terrible fille, cette Françoise [...] (elle) fait un bruit intolérable en balayant la chambre, qu'elle laisse dans un grand désordre; des fioles toutes poissées traînent sur la commode, les cuvettes ne sont jamais lavées, les torchons pendent aux dossiers des chaises; on ne sait plus où mettre le pied, tant le carreau est encombré. Mme Rousseau, cependant, ne se plaint pas et se contente de donner des coups de poing contre le mur, lorsqu'elle appelle la bonne et que celle-ci ne veut pas répondre. Françoise n'a pas qu'à la soigner; il faut, en bas, qu'elle tienne la boutique propre, qu'elle fasse la cuisine pour le patron et les employés, sans compter les courses dans le quartier et les autres besognes imprévues. Aussi madame ne peut-elle exiger de l'avoir toujours auprès d'elle. On la soigne quand on a le temps.

C'est dans l'approbation de cette négligence vis-à-vis d'elle-même qu'on peut voir la cause véritable de la mort d'Agathe. Lorsque on ne prend pas soin de notre extérieur, de ce qui nous entoure, notamment de notre chambre, cette attitude ne reflète que de l'indifférence pour sa personne et sa santé. Mme Rousseau met toujours les intérêts des autres avant les siens, elle est prête à se sacrifier infiniment, en sachant que c'est pour la bonne cause, pour que l'avenir soit beau. C'est pour cela qu'elle se soucie des affaires, des clients et même des occupations de sa femme de chambre ; ces problèmes lui semblent peser plus que le fait qu'elle va mourir quelques jours plus tard. Ainsi, je trouve que l'auteur a été très clair avec cette idée que l'environnement quotidien aspire les gens et ne les laisse pas s'échapper quand ils n'ont pas d'impulsions intérieures pour se battre.

1.2 Les espaces publics

Le deuxième type d'espace, figurant dans chacune des narrations, est l'espace ouvert, autrement dit l'extérieur de la maison, exposé aux yeux de tout le monde. Il est choisi par

l'auteur comme le lieu opposé à l'espace domestique, fermé, où l'atmosphère est à la fois plus intime et pourtant, en quelque sorte, plus obligeant. Cela est d'ailleurs une question intéressante : auquel espace se plie-t-on le plus ? celui de la maison, en respectant les intérêts des proches, ou celui de dehors, en se conformant aux normes de la société ? En ce qui concerne le dehors, Zola le divise encore en deux, décrivant dans la dernière nouvelle l'espace rural pour mettre en contraste l'image de l'espace urbain des quatre nouvelles précédentes. Les endroits figurant dans la narration sont les rues de Paris, l'église, le cimetière et le plein air de la campagne. Il me semble que c'est dans cette mise en contraste que se reflète le concept de spatialité comme le miroir des états d'âme et en conséquence du comportement des gens.

1.2.1 Les espaces publics urbains

À partir d'exemples choisis, nous tenterons d'analyser la façon dont les espaces ouverts urbains, rencontrés dans le recueil, influencent les personnes présentes aux funérailles et leurs changements au niveau émotionnel ainsi que leur manière de réagir. Il est vrai que chaque espace nous impose un comportement spécifique. Ainsi, on voit que l'espace ouvert fonctionne à la fois comme un facteur détendant et en même temps en quelque sorte obligeant. Dans un premier temps, regardons les rues de la ville, comme cet espace figure dans presque toutes les nouvelles. Commençons par un extrait de la première nouvelle : « Ensuite, vient le cortège, un flot de monde *ganté et cravaté de noir*, tous des personnages importants qui *soufflent dans la poussière* et marchent avec le piétinement sourd d'*un troupeau débandé*. »

Dès que le deuil quitte les murs de la maison, il semble former une seule et même entité qui n'est plus gérée au niveau personnel, mais plutôt au niveau d'un organisme. Les personnages se ressemblent tous, ce qui est indiqué par leur tenues noires. En ce qui concerne leur description, on voit que l'auteur les a peints avec l'air d'animaux

« soufflants » en les comparant au « troupeau débandé ». À cet égard, je tiens à rappeler que ce sont les gens nobles, de haute classe dont on parle, qui, jusqu'à ce moment-là, se sont tenus respectablement. Toutefois, l'image de troupeau est loin d'être aristocratique. Ainsi, le rassemblement de ces gens dans la rue, en dépit des circonstances funèbres, les pousse vers un comportement plus animal.

L'action de deuxième extrait de la même nouvelle se déroule à l'église, un endroit à la fois public et soumis aux règles sociales, mais aussi, ce qui est encore plus intéressant, aux règles de comportements propres au lieu sacré. L'église peut se situer à la campagne, mais dans notre recueil l'endroit rural est si isolé que la chapelle la plus proche reste loin et n'apparaît pas dans la narration. Retournons donc à l'église de l'espace urbain. Les invités semblent d'abord suivre les coutumes, mais ensuite leur discours nous indique que ce n'est qu'une simple habitude et qu'ils montrent une façade, couvrant l'image réelle. Prouvons-le en lisant un extrait :

Enfin le cortège s'est casé, les femmes à gauche, les hommes à droite [...]

— Est-ce que Faure ne doit pas chanter? demande un député à son voisin.

— Oui, je crois, répond le voisin, un ancien préfet, homme superbe qui sourit de loin aux dames [...]

— Hein! quelle méthode, quelle ampleur! reprend-il à demi-voix, en balançant la tête de ravissement.

[...] Les dames, un vague sourire aux lèvres, songent à leurs soirées de l'Opéra. Ce Faure a vraiment du talent! Un ami du défunt va jusqu'à dire : — Jamais il n'a mieux chanté!...

C'est fâcheux que ce pauvre Verteuil ne puisse l'entendre, lui qui l'aimait tant!

Le contexte révèle le véritable état d'âme des gens. Bien qu'il se rendent compte de leur environnement et suivent les règles simples comme la division par sexe en s'asseyant, leur pensées semblent être loin des affaires spirituelles. Au contraire, ils s'intéressent aux problèmes laïcs, comme la façon dont chante l'artiste reconnu et l'attention des dames. L'église ne les fait pas penser ni à la personne décédée ni au passage du temps ni à dieu.

Cela n'indique pas que l'église est un endroit qui ne provoque aucun changements sur le plan émotionnel. Cet épisode traite l'église plutôt sous sa forme culturelle, plus précisément en ce qu'elle a déjà commencé à perdre peu à peu son autorité absolue dans l'État ainsi que dans la croyance des gens. Le XIX^e siècle incarne le déclin de la religion au niveau national. Les questions quotidiennes commençaient à être considérées de manière réaliste et physique, l'expansion du positivisme ne laissait pas de place aux croyances et la croyance cessait d'être un moyen d'expliquer les origines des faits. Ainsi, l'auteur a fait une fine remarque sur les contradictions de l'époque à travers le prisme de la spatialité et son influence sur les gens (où l'absence de celle-ci).

Passons à la deuxième nouvelle, au moment où le convoi est arrivé au cimetière. Les gens sont encore décrits dans une situation où leur tête est remplie de choses distantes et mondaines. Voyons dans le contexte :

Autour du monument, d'autres constructions dans le même goût s'alignent et forment des rues; on dirait la devanture d'un marchand de meubles, avec des armoires, des commodes, des secrétaires, fraîchement terminés et rangés symétriquement à l'étalage. Les assistants sont distraits, occupés de cette architecture, cherchant un peu d'ombre sous les arbres de l'allée voisine. Une dame s'est éloignée pour admirer un rosier magnifique, un bouquet fleuri et odorant, qui a poussé sur une tombe.

L'environnement est construit comme un espace bien conçu qui contient des éléments de l'ameublement, l'écrivain a même utilisé le mot « architecture » pour renforcer l'image de l'espace signifiant. Le regard du lecteur, qui est d'ailleurs le même pour les personnages, suit de l'intérieur, c'est-à-dire du monument, vers l'extérieur les « rues » entre les bâtiments des « armoires, des commodes, des secrétaires ». Ils se croient être dans un endroit différent, jamais un cimetière, plutôt une ville inconnue et donc intéressante. La distraction collective est suivie par l'exemple de distraction individuelle. Dans ce cas, nous apercevons une dame dont l'attention est captée par un joli rosier. On

reste dans cette émotion de la beauté pour un court instant jusqu'à ce que les derniers mots du paragraphe « poussé sur une tombe » nous tirent de cette rêverie.

1.2.2 Les espaces publics ruraux

Dans la dernière nouvelle, Zola décrit un espace diamétralement opposé aux précédents. Il me semble que c'est justement dans ce récit que l'image des espaces est accomplie car une telle opposition révèle aussi bien les similarités que les écarts dans le réseau des lieux figurants dans le texte.

Les alentours du logis des Cormiers sont très isolés des ennuis du monde comme les rumeurs de la grande ville, le rejet social, le manque de travail. Leur vie est complètement dépendante de la nature et du temps, leur estomac n'est rempli que grâce à la terre qui les a élevés comme ses propres fruits et légumes un peu sauvages, qui ne demandent pas grand-chose. Il n'est pas étonnant que les gens soient calmes, comme ils apprennent tout en vivant dans l'environnement romantique et paisible de la campagne. Lisons l'extrait décrivant les caractéristiques du vieux Jean-Louis : « Jamais Jean-Louis *n'a été malade*. Il est grand et noueux comme un *chêne*. Le soleil l'a séché, a cuit et fendu sa peau; et il a pris *la couleur, la rudesse et le calme des arbres*. [...] D'un pas long et entêté, il marche, avec *la force paisible des bœufs*. »

Clairement, le protagoniste ressemble plus à un animal fort et travailleur, comme par exemple un « bœuf », il ne parle même pas car pendant des décennies sa seule besogne a été le travail de la terre qui l'a formé en bête silencieuse et qui était sa seule préoccupation, à laquelle il pense même en étant malade.

Un autre personnage portant les signes de la vie de campagne est le vieil ami du mourant, le père Nicolas. Il est constitué de la même façon, ils ont vécu des vies similaires, simples, proches de la nature et de sa démarche mesurée. Lisons un extrait :

Lui (le père Nicolas), reste droit *comme un peuplier*. Il vient et s'assoit près de Jean-Louis, *d'un air sérieux*. Jean-Louis qui *ne peut plus parler*, *le regarde* de ses petits yeux pâlis. Le père Nicolas *le regarde aussi*, *n'ayant rien à lui dire*. Et ces deux vieillards restent *face à face* pendant une heure, *sans prononcer une parole*, heureux de se voir se rappelant sans doute *des choses, bien loin*, dans leurs jours d'autrefois.

Les deux amis sont silencieux, sérieux et se regardent. Ici, on ressent un vrai lien entre les hommes et l'environnement qui les a formés en personnes qu'ils sont aujourd'hui, ressemblant aux arbres typiques des alentours (Jean-Louis à un chêne et Nicolas à un peuplier) : pas de mots, juste des regards, simples comme la nature. Ensuite, un moment de joie, des souvenirs communs sont mis en relief. Bien qu'ils se trouvent dans la chambre, elle est laissée de côté, car leurs souvenirs appartiennent aux champs ouverts de la campagne. C'est dans ce manque de description de la chambre que se relève l'image forte mais cachée de l'espace ouvert ou la nature qui, au lieu d'être mentionnée dans cet extrait, est insinuée par les « choses [...] dans les jours d'autrefois » qui pourraient être les jours de leur force donnée par la terre et qui lui est retournée au moyen du travail.

2. Les figures dans l'espace

La question de l'espace ne s'achève pas avec l'étude de la spatialité dans son premier sens mais implique aussi les relations entre les personnages qui se jouent dans un espace particulier. Celui-ci se démarque dans les changements de leurs états d'âme qui à leur tour sont indiqués par leur disposition de l'un par rapport à l'autre dans un espace.

En se rappelant de la théorie de Foucault, plus précisément de deuxième niveau on se rend compte que celui-ci est directement lié aux relations entre les agents dans le récit, qui seront dans notre cas les personnages des nouvelles. Ortel considère la deuxième forme du dispositif en le décrivant comme: « [...] une pragmatique (II), fondée sur un échange entre les actants, qui peut relever de la communication mais aussi, plus largement des affaires humaines [...] » (Ortel 2005 : 39).

En plus, il me semble important de souligner qu'on ne cherche pas à reprendre le chemin des études de dispositif de manière dont il est réalisé en dramaturgie. Ni on va utiliser cette théorie d'une façon typiquement négative qui était le seul moyen de l'appliquer jusqu'à une époque récente, mais on va prendre en considération le fait qu'elle est vue aujourd'hui d'une manière plus large, c'est-à-dire aussi de manière positive. Donc, on se concentrera sur les façons dont la disposition des personnages les affecte en cas de la mort. Il est d'ailleurs intéressant de relever lequel des aspects suscite un autre. C'est-à-dire lequel est la cause et lequel est la conséquence. Ou, en d'autres termes, est-ce que le déplacement des personnages dans l'espace est le résultat des changements sur le niveau émotionnel, causé par le décès, ou vice-versa, que leurs émotions causées par la mort les fait se regrouper dans l'espace d'une façon particulière ?

2.1 Le rapprochement spatio-mental

Le premier mouvement dans l'espace qui vient à l'esprit dès qu'on pense aux personnes qui sont en train de perdre quelqu'un de proche c'est le rapprochement, il est à noter que les deux mots ont la même origine, donc ils sont complémentaires déjà sur ce niveau. En consultant le TLF, on voit que proche est soit quelque chose de proche dans l'espace, qui est sa première définition, soit il s'agit de personnes proches, qui ont des affinités intellectuelles ou sentimentales. Ensuite, la partie étymologique du dictionnaire nous révèle que c'était bien dans le sens de « tout près » que le terme était utilisé en premier.

Voyons donc comment le rapprochement se joue à partir des exemples tirés de la deuxième nouvelle. Il me semble indispensable de résumer le contexte du chapitre suivant où se déroule le récit pour que la partie suivante soit plus claire et mieux traçable. Les fils qui aiment leur mère mais sont de grands dépensiers vivent chez elle. Au cours de la nouvelle la mère tombe fort malade et commence à développer des idées perturbantes à propos de ses enfants, qui voudraient lui voler tout son argent et attendraient sa mort, ce qui n'est pas le cas. « Puis, lorsqu'elle s'affaiblit, *ses méfiances mettent une gêne croissante entre les jeunes gens et elle*. S'ils ne songeaient pas à la fortune dont ils vont hériter, *elle leur donnerait la pensée de cet argent, par la manière dont elle le défend* jusqu'au dernier souffle. » En craignant de perdre sa fortune elle pousse ses fils vers l'idée d'un héritage même s'ils ne sont pas tellement intéressés par celui-ci au premier abord. Toutefois, ils se retrouvent dans la situation où ils commencent à se méfier des autres, l'argent les a empoisonnés également et ils se disputent.

Maintenant, on est arrivés à la partie qui nous intéressait depuis le début, au moment, où les fils oublient toutes les querelles et se réunissent autour du lit de la morte. Lisons: « Tous les trois, terrifiés, sont *tombés à genoux devant le lit*. Ils baisent les mains de la morte, ils lui ferment les yeux avec des sanglots. À ce moment, *leur enfance leur revient*

au cœur, et ils ne sont plus que des orphelins. » Comme on le voit dans cet extrait, les fils sont terrifiés et affolés par le fait que leur mère est morte au point qu'ils s'oublient à ce moment-là et pleurent tous ensemble, « agenouillés ». On pourrait même dire que ce n'est pas seulement la tristesse causée par la perte de leur seul parent qui les a réunis, mais aussi la compréhension frustrée qu'elle est morte à cause de et avec cette dernière idée d'avarice qu'ils veulent la voler.

Ainsi, on est arrivé à l'observation que l'agencement dans l'espace peut successivement indiquer des états émotionnels et donc servir de lien entre le monde physique et les affaires spirituelles. Les fils semblent se débarrasser des émotions telles que la haine ou la cupidité qui les avait engloutis et continuera de le faire juste après cette scène, mais pendant ce moment autour du lit, ils forment une famille, les enfants devenus « orphelins » et c'est bien là que leurs âmes montrent leur côté pur.

2.2 Le rapprochement faux ou l'éloignement mental

Le façon dont le rapprochement se joue dans la première nouvelle est parlant et en même temps contradictoire. « Si vous le désiriez, je resterais près de vous. Non, c'est inutile. Julien et François suffisent... À quoi bon vous fatiguer? » – La comtesse fait un effort pour montrer un peu de souci, mais le mari la repousse, ce bref mouvement de l'âme ne reçoit la réponse de l'autre personne. Le comte ne veut pas déranger sa femme et même trouve que c'est inutile, rien pourra changer la situation dans laquelle il se trouve. D'ailleurs, il semble connaître la comtesse si bien qu'il ne voit dans cette phrase que de la coquille vide, c'est-à-dire qu'il ne semble pas croire que sa femme se fait du souci pour lui, plutôt il voit la fausse inquiétude qui est, bien sûr, repoussée. Ainsi, on découvre le noyau de leur vie familiale, où même les derniers jours des proches ne comptent pas au point que la comtesse voudrait se débarrasser des masques et rester franche et simple près de son mari.

Ensuite la narration montre que le comte n'est pas trop attaché à sa famille non plus. Ni qu'il semble de se relâcher et être lui-même quand il sait que c'est le dernier moment de sa vie. Il rassemble ce qui reste de sa force pour s'en aller respectablement sans ennuyer ou gêner les gens. Dans l'extrait:

Mais il ne se hâte point, semble retrouver des forces, afin d'éviter une mort convulsée et bruyante. [...] C'est un homme bien élevé qui s'en va. Et, lorsqu'il a embrassé sa femme et ses enfants, il les repousse d'un geste, il retombe du côté de la muraille, et meurt seul.

Dans cet exemple, on voit que le comte ne se souvient plus ou même n'a jamais ni vu ni ressenti comment les hommes simples se comportent dans le cercle familial. Pour lui, sa situation n'est qu'une autre épreuve devant la société, où il faut se tenir comme un homme « bien élevé » dont la conduite est impeccable. Aucune émotion douce, aucun regard gentil, il meurt, ayant embrassé sa famille, surtout parce que c'est comme ça qu'il faut le faire et que les autres attendent de lui un pareil comportement. Lorsque les personnes publiques s'en vont, ils meurent toujours seuls et l'espace nous le montre également.

2.3 L'action devant les portes, les portails entre deux espaces

Il existe un autre élément dans le récit qui me semble être un fil conducteur entre le positionnement des personnages dans l'espace et leur histoire ou leurs pensées que Zola nous prépare à saisir. Il s'agit des portes qui, étant les seuils entre deux espaces, jouent le rôle d'indices particuliers en séparant les deux mondes où les protagonistes se portent différemment. La description de l'espace n'est pas effectuée pour la décorer; elle fonctionne comme : « une sorte d'opérateur tonal (euphorisant ou dysphorissant, positivant ou négativant) orientant la consommation du texte par le lecteur au sein d'une esthétique globale de l'homogénéité [...] et de la lisibilité » (Hamon 1993 : 23). Pour

obtenir une image plus claire, nous étudierons quelques situations possédant de telles caractéristiques symboliques.

Dans la première nouvelle nous voyons que : « [...] leur mère, qui, à la porte, *voulant marquer* son désespoir, balance sa taille dans un dernier sanglot. Et, *dès ce moment*, le mort *appartient à la pompe de ses obsèques*. ». Donc on y voit deux idées différentes que l'auteur nous fournit. Premièrement, le comportement de la comtesse est décrit de manière à ce que nous remarquions tout de suite son hypocrisie. Le verbe « voulant marquer » n'a rien à voir avec le vrai sentiment de la perte, du « désespoir ». De cette manière-là, le mensonge de la femme est dévoilé encore une fois.

Deuxièmement, la porte symbolise la frontière imaginaire entre les deux territoires opposés. Dans la chambre, c'est une atmosphère de tristesse qui règne, même si elle est posée, mais dès que le seuil est traversé, la comtesse perd tout intérêt pour son mari. Maintenant, il n'est qu'un objet qui est entouré par « la pompe » et il est laissé aux étrangers à s'en occuper pour suivre seulement la tradition. En vérité, personne ne s'intéresse au défunt, il n'y a plus de cette personne noble devant laquelle il faut jouer la comédie d'honneur.

Ainsi, on a réussi à faire de la lumière sur la problématique de positionnement dans l'espace aussi bien que d'emplacement des personnages par rapport de l'un à l'autre. Cela nous a fait comprendre que chaque détail du récit joue son rôle dans le contexte de l'action et nous sert de point de départ pour l'interprétation de la narration. La technique d'engagement de l'espace est une façon de révéler l'opposition entre l'apparence et la vérité.

3. Espace rural, espace urbain vis-à-vis des morts perturbées et tranquilles

La question concernant la problématique des environnements au sein de l'habitat des hommes n'est pas de récente. Depuis l'apparition des villes le sujet a été toujours présent. Les artistes de toutes les époques ont repensé, comparé et opposé l'environnement de la ville et celui de la campagne pour servir une cause artistique particulière, souligner les idées d'une époque ou même introduire leurs idées personnelles à propos du bien-être et du but de la vie humaine.

Pour donner un exemple, prenons la figure d'un écrivain, d'un penseur reconnu contemporain de Zola et qui le reste encore aujourd'hui : Léon Tolstoï. Lui, vers le fin de sa vie et de sa carrière littéraire, avait développé une philosophie, selon laquelle les hommes doivent aspirer à la simplicité et à la joie du travail physique, car c'est dans cette vie des paysans qu'ils atteignent l'harmonie avec leur dialogue intérieur et leur âme qui semble être toujours à la recherche de quelque chose d'insaisissable.

Les similarités des deux écrivains me paraissent venir de l'époque d'où ils viennent car l'idée de quitter la campagne et l'image des paysans y étaient courantes. À cette époque là, les personnes du monde littéraire menaient une correspondance active. Ainsi, ils se changeaient toujours des idées, d'où venaient les tendances de suivre le courant et essayer de trouver leurs propres versions sur les questions d'actualité. Les auteurs appartenant à la bourgeoisie cherchaient des fois des réponses dans la vie moins connue, c'est-à-dire dans la vie rurale, et parfois ils s'intéressaient aux images des peuples les moins connus et étudiés. En ce qui concerne Zola, il faut noter que ce recueil avait paru durant le premier tiers de sa carrière littéraire, on peut donc supposer que les idées du jeune auteur étaient encore un peu immatures, comme c'était souvent le cas des autres collègues de la plume. La jeunesse implique parfois la volonté d'idéaliser et catégoriser

les questions. Donc il me semble que le jeune écrivain aurait pu s'intéresser aux idées des grands auteurs et cherchait à peindre la vie rurale à sa manière comme le faisaient Sand, Balzac, Tolstoï.

Retournant à notre œuvre, il me semble que l'auteur envisage et s'ouvre à une problématique très proche, voire la même. En dehors les emplois de l'espace qu'on a évoqués dans ce travail, il existe un réseau d'indices qui nous ouvre une nouvelle possibilité de comparer le sentiment qui emplît l'atmosphère autour des morts et sa connexion avec les lieux où l'action se déroule. Ainsi, nous essayerons de révéler le sens métaphorique de l'espace vu depuis cet angle d'approche.

3.1 Riche urbain

Le premier détail qui saute aux yeux, dès qu'on ouvre le recueil, est la richesse qui entoure les protagonistes des nouvelles. Le contexte est clair : leur vie, comme la vie de la plupart des gens nobles, est guidée surtout par la publicité, les problèmes mondains, l'argent et les façons de le préserver et le démultiplier. Il n'est pas exceptionnel non plus que les gens d'un tel monde, les aristocrates et les bourgeois, soient les esclaves de leurs vies, où les décisions sont prises en s'appuyant premièrement sur la valeur pragmatique pas sentimentale. Les questions émotionnelles sont laissées en arrière-plan, d'où résulte sûrement la situation dans laquelle se trouve le premier mourant. Lisons l'extrait :

Ils se sont épousés *comme on s'épouse le plus souvent dans leur monde*. [...] À cette époque, ils ont eu un fils, Roger, qui est lieutenant, et une fille, Blanche [...] Ils se rallient dans leurs enfants. Depuis des années qu'*ils ont rompu*, ils restent bons amis, avec un grand fond d'égoïsme. Ils se consultent, sont parfaits *l'un pour l'autre devant le monde*, mais *s'enferment ensuite dans leurs appartements, où ils reçoivent des intimes à leur guise*.

En commençant la nouvelle d'une telle façon, on présume déjà que la mort qui attend quelques pages plus loin ne sera pas chaleureuse ou familiale. Dans l'espace de ces gens, les liens pratiques exigent certains choix qui ne sont pas toujours souhaités. Ainsi, quand on passe à la scène de la mort du comte, la vérité de sa vie en tant qu'époux et père se découvre complètement : « *il les repousse* d'un geste, il retombe du côté de la muraille, et *meurt seul*. ». Rien ne nous étonne dans sa dernière action, l'image est complète, il quitte le monde sans le sentiment de perdre sa famille.

La nouvelle suivante nous plonge dans une famille riche du milieu urbain, de statut assez similaire à la précédente. Le nuance réside dans ce que, cette fois, les vraies émotions envers les proches sont présentes et réciproques. La mère tient à ses fils et eux l'aiment aussi jusqu'à ce qu'un certain moment arrive. M^{me} Guerard tombe malade et cet événement inverse la nature de leurs sentiments. Il est à remarquer que certaines tensions avaient eu lieu avant que la mère tombe malade. Ses fils lui volaient déjà de l'argent et des petits objets de la maison. Elle, à son tour, comptait ses choses en subissant les manies et les crises d'avarice qui ne sont pas rares chez les gens de son âge et statut.

Pour mieux comprendre la situation, je voudrais introduire un exemple venant de la fin de l'époque du romantisme dans la littérature russe. Souvenons-nous du célèbre roman de Nicolas Gogol *Les Âmes mortes*, où un des personnages de deuxième plan, l'avare propriétaire Pliouchkine qui, comme c'est le cas pour héroïne, possédait une grande fortune et une belle famille dans le passé, mais qui, petit à petit, perdait cette dernière, le temps passant. L'image de Pliouchkine est d'ailleurs intéressante parce que son caractère n'était pas complet, c'est-à-dire que le lecteur en connaît seulement les traits superficiels que l'auteur lui a fourni. Il me semble que les deux écrivains ont choisi de ne pas finir et concrétiser les personnalités des leurs héros pour créer un type universel de vieux avares, pour qui le passé ne porte aucune valeur car, au présent, leurs esprits sont occupés par l'argent.

Retournons à la nouvelle où M^{me} Guerard agit comme catalyseur des pensées de l'héritage de ses fils. Elle n'arrête pas de les suivre du regard, donne des ordres pour tout : quoi prendre, comment le faire. Son comportement et ses méfiances nourrissent et font se manifester sa crainte la plus grande : « *S'ils ne songeaient pas à la fortune dont ils vont hériter, elle leur donnerait la pensée de cet argent, par la manière dont elle le défend jusqu'au dernier souffle.* » Ainsi, l'espace domestique est rempli par l'énergie insupportable de la mourante qui rend ses derniers jours en torture, qui ne peut s'achever qu'avec sa mort. Cet exemple montre comment les derniers jours de vie de la mère, au lieu d'être passés avec ses fils en sachant qu'ils ne se reverront jamais, sont pleins de terreur et de haine entre les fils. Ceux-ci discutent de la vente possible des propriétés au chevet de la mourante endormie : « Écoutez, nous vendrons, ça vaudra mieux... Si nous nous querellons aujourd'hui, nous nous mangerons demain. » Ils réveillent leur mère qui meurt soit à cause soit avec « la pensée abominable que ses fils la volent. » Eux à leur tour sont choqués et réunis dans l'instant de la perte, mais la dernière fameuse phrase de nouvelle nous rappelle que cette réunion fraternelle ne durera pas longtemps : « Quand l'argent empoisonne la mort, il ne sort de la mort que de la colère. On se bat sur les cercueils. »

3.2 Pauvre urbain

La richesse est suivie par les environnements qui se trouvent dans la même ville, mais différent dramatiquement des deux précédents et, en conséquence, causent de nouveaux problèmes de caractère opposés, mais pourtant encore plus sans issue. Le facteur financier est encore décisif dans ces deux cas. Les protagonistes sont les otages de leur situation financière qui les attache à leur habitation et leurs préoccupations quotidiennes, qui jouent un rôle fatal pour eux.

Dans la troisième nouvelle, on rencontre la situation familiale où le personnage principal s'est sorti du bas de l'échelle sociale et a réussi à gagner assez pour investir dans un domicile plus rentable (avec un commerce), où elle peut travailler sans repos, en ruinant sa santé, pour gagner suffisamment et assurer sa retraite à la campagne. Le problème de sa situation naît de son attitude, qui fait de la vie non pas le moment présent, mais un avenir anticipé et, pour le moment, lui fait oublier ses ennuis de santé : « Ah! quand nous serons à la campagne, *tu verras comme je me porterai!*... Mon Dieu! *il n'y a plus que huit ans à attendre. Ça passera vite.* » En paraphrasant, son état courant dans l'espace réel lui paraît moins important que le rêve possible dans les plusieurs années. Ses pensées se tournent toujours dans un endroit fictionnel au lieu d'être concentré sur la réalité qui, d'ailleurs, lui envoie des signes avant-coureurs de sa maladie. Il s'agit d'une sorte d'escapade mentale qu'elle a appris à effectuer pendant sa vie pleine de misère. Les gens ont tendance à ni demander beaucoup ni se plaindre quand la vie ne leur en laisse pas le choix.

Il me semble que c'est dans cette partie du recueil que Zola nous montre comment la perception du réel des gens est capable de les abstraire, de les couper du moment et le substituer par l'information souhaitée. Dans ce cas là, nous faisons face à la dissonance cognitive – Mme Rousseau aperçoit l'espace de son séjour, mais elle refuse d'accepter la gravité de la situation courante, qui met en danger tous ses plans. Elle n'a pas l'idée qu'il faut prendre soin d'elle au lieu de travailler pour que son logement puisse un jour être remplacé par quelque chose qu'elle veut, dont elle rêve.

En ce qui concerne son mari, il ne semble pas saisir la connection entre la situation de sa femme et les mesures qui pourraient être prises pour éviter sa mort imminente, qu'il attend pendant toute la narration. Voici un autre exemple de négligence qui vient de la pensée naïve qu'ils auront du temps et que la tragédie est encore bien loin :

Écoute, dit-elle, tu iras chercher demain un notaire. [...]

Pourquoi un notaire? s'écrie M. Rousseau, *nous n'en sommes pas là, bien sûr!*

Mais elle reprend de son air calme et raisonnable :
Possible!

Jusqu'au dernier moment, il croit à ses mensonges pour continuer avec leur petite papeterie. Même qu'il semble aimer sa femme, cela paraît être un mariage fictif (il est plus facile à survivre en faisant le ménage à deux) car après le décès de sa femme, sa tristesse vient surtout de ce que « le magasin soit fermé, un jour de semaine. ». La vie dans les villes exige un certain effort pour garder une assurance et survivre.

Si les nouvelles précédentes présentaient des situations plus ou moins gérables, les personnages avaient les « trous » pour s'échapper même s'ils ne les utilisaient pas, l'histoire qu'on va analyser maintenant semble être la pire d'entre toutes. On voit comment Zola augmente la tension de la narration, il nous conduit à l'endroit d'où il n'existe pas d'issue possible. Les personnages sont piégés ainsi que le lecteur. Familiarisons-nous avec le contexte :

[...] si leur petit Charlot, un gamin de dix ans, n'avait *besoin d'une bonne nourriture* pour devenir un homme. L'enfant *est chétif*, un rien le met sur le flanc. Lorsqu'il allait à l'école, s'il s'appliquait en voulant tout apprendre d'un coup, *il revenait malade*. [...] Les jours où ils n'ont pas de pain à lui donner, *les parents pleurent comme des bêtes*. D'autant plus que *les enfants meurent ainsi que des mouches du haut en bas de la maison, tant c'est malsain*.

Les conditions où la famille vit sont inhumaines, un exemple de l'extrême pauvreté qu'on peut trouver dans les villes qui conviennent mieux comme habitat pour les personnes possédant de l'argent. Sans celui-ci, les gens sont condamnés à passer leur jours comme la famille des Morisseau. Le piège semble d'être davantage complet car leur chambre n'est pas ni imperméable ni impénétrable pour le vent et en même temps leur pain est gagné en déblayant de la glace. Tous les temps leur portent du mal : le froid autant que le dégel, le danger de tomber malade et de mourir les attaque de chaque côté.

Aussi, ce n'est pas étonnant que le père commence même à penser au suicide : « Si la femme voulait, ils allumeraient un boisseau de charbon, *ils s'en iraient tous les trois ensemble. Ce serait plus vite fini.* »

Leur chambre leur sert de prison, d'où les gens n'échappent pas avant que le sacrifice soit fait. La narration s'achève par une catharsis logique : l'enfant meurt et après quelques heures de deuil, la famille retrouve de la paix en buvant du vin. La nouvelle représente comment la ville est impitoyable vis-à-vis de la pauvreté et le rappelle à chacun. L'image de l'hostilité des villes est une idée récurrente chez Zola qui, en étant l'écrivain réaliste-naturaliste, veut nous le faire voir quand on lit cette œuvre.

3.3 Pauvre rural

Les villes sont l'abîme de l'espèce humaine. Au retour de plusieurs générations les races meurent ou dégénèrent; il est nécessaire de les reprendre et c'est toujours la campagne qui nourrit cette rénovation...

Jean-Jacques Rousseau (1755)

Avec le changement de milieu géographique, on aperçoit le phénomène « anti-ville » se déroulant devant nous sous la forme d'une mort qui, contrairement aux cas précédents, nous laisse avec un sentiment calme et réjouissant, même si le protagoniste trouve sa fin juste comme les autres personnages des quatre premières nouvelles.

Comme la seule action se passant dans ce recueil est le processus de la mort, on peut baser nos observations entièrement sur la façon dont les gens décèdent car c'est dans cette description pré- et post-mortelle que les idées principales s'ouvrent. La différence entre les morts des nouvelles précédentes et ceux de celle-ci est frappante ; en plus, elle semble contenir toutes les images qui étaient prévues pour faire disparaître la tension

grandissante et, dans un certain sens, pour soulager l'émotion sombre qui ne quitte pas le lecteur pendant tout ce temps.

La façon dont Jean-Louis est enterré est inverse aux funérailles de la ville, tant pour les riches que les pauvres. La différence se joue déjà dans la manière dont les gens posent le cercueil dans la terre : « Et tout le monde aide pour descendre le cercueil. ». Avec cette phrase en apparence insignifiante, Zola semble vouloir montrer comment les gens de la campagne tiennent au mort. Il souligne l'engagement de toute la commune, bien qu'il suffisait de quelques hommes pour finir la tâche, tout le monde est impliqué volontairement. La gentillesse et l'engagement sont présents. L'affirmation de la différence des émotions pendant l'enterrement paraît encore plus légitime si on se souvient comment les gens étaient enterrés dans les autres nouvelles. Lisons les exemples en faisant les commentaires sous l'extrait directement pour simplifier suivre le fil des pensées :

Nouvelle I : « Ah bien! oui, je l'ai connu, c'était *un chien fini*! Le dernier adieu s'envole dans l'air. Quand les prêtres ont béni le corps, *le monde se retire*, et il *n'y a plus*, dans ce coin écarté, *que les fossoyeurs qui descendent le cercueil*. ». Les gens ne semblent pas s'intéresser au processus des funérailles, ils s'en vont même avant que la cérémonie soit finie.

Nouvelle II : « Une dame *s'est éloignée pour admirer* un rosier magnifique, un bouquet fleuri et odorant, qui a poussé sur une tombe. *Cependant, le cercueil a été descendu*. ». La situation est semblable, l'attention des invités est attirée par des éléments étrangers.

Nouvelle III : « Comme M. Rousseau n'a pas de tombeau de famille, il a simplement pris une concession de cinq ans au cimetière Montmartre, *en se promettant* d'acheter plus tard une concession à perpétuité [...] ». L'idée de

laisser les choses pour l'avenir qui n'arrive jamais se montre encore dans cette extrait.

Nouvelle IV : « Maintenant, il pleut; et il faut attendre sous l'averse un vieux prêtre, qui *se décide à sortir* d'une petite chapelle. Charlot va dormir au fond de la *fosse commune*. ». La thématique de la misère est omniprésente.

Ainsi, on voit que le comportement des gens au moment de la mise en terre nous fournit beaucoup d'informations à propos de leur attitude envers le mort, un bel exemple de communication extra-linguistique. Grâce à la dernière nouvelle, on est arrivés à l'idée que la campagne en tant qu'espace forme des gens en personnes plus ouvertes, qui tiennent à leurs voisins. Pour eux le décès est autant triste que significatif, où il vaut mieux être présent non parce que les traditions le prescrivent, mais plutôt car leur âme les y ramène. Cette affirmation peut paraître légèrement éloignée du naturalisme mais, comme nous l'avons déjà noté, Zola semblent retenir un côté romantique qui lui laisse créer des images qu'on reprend encore et encore pour étudier leur forme et leur sens.

Maintenant, on est arrivés à la partie qui me paraît, d'un côté, concentrer davantage les signes de ce qu'on essaie de démontrer, c'est-à-dire ceux qui décrivent l'espace rural comme un endroit où les humains ne sont pas détachés de leur âme et, en conséquence, vivent et meurent en étant proches de la nature et dans la paix avec eux-mêmes. D'un autre côté, il s'agit du passage le plus romantique du recueil pour deux raisons suivantes. Premièrement, l'auteur approche la scène après l'enterrement en la décrivant, comme c'était courant chez les écrivains romantiques, en choisissant les détails de la nature, des animaux, du temps et en les mêlant en une scène complète. Deuxièmement, cette scène est projetée sur les champs mentaux des personnages qui, dans ce cas précis, concerne un mort, mais cela n'empêche pas décrire les sentiments que Jean-Louis pourrait ressentir en étant enterré là où il a passé toute sa vie. Dans l'extrait :

Le père Lacour *sera bien*, dans ce trou. *Il connaît la terre, et la terre le connaît.* Ils feront bon ménage ensemble. Voici près de *soixante ans qu'elle lui a donné ce rendez-vous*, le jour où il l'a entamée de son premier coup de pioche. *Leurs tendresses devaient finir par là, la terre devait le prendre et le garder.* Et quel bon repos! Il entendra seulement *les pattes légères des oiseaux plier les brins d'herbe.* [...] C'est *la mort ensoleillée*, le sommeil sans fin *dans la paix des campagnes.*

Attardons-nous sur l'attention portée à la personnification de la terre qui remonte au premier plan. Dans l'extrait, elle prend la place de quelqu'un de très proche de Jean-Louis ; il est possible qu'elle soit effectivement la chose à laquelle il tient avant tout grâce aux décennies de « rendez-vous ». La paix de ce décès est incontestable, la série des morts s'achève avec le sentiment que les gens ne doivent pas mourir dans des circonstances angoissantes et que les liens avec la nature y jouent un rôle important.

Conclusion

Le professeur des études sur Zola, Olivier Lumbroso, résume son travail sur la spatialité figurant dans les travaux romanesques d'écrivain : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament de... géomètre ». La célèbre formule d'Émile Zola, légèrement détournée, résume le projet de cette étude : dévoiler, au-delà du mauvais scientisme dont on a affublé l'écrivain, un vaste imaginaire des formes [...] du visuel au verbal, du cognitif au textuel, la genèse des Rougon-Macquart recourt à des figures stylisées, comme le point, la ligne, le carré, l'arbre, la croisée, le cercle, qui localisent et spatialisent les lieux du roman. Dans les dessins et les manuscrits, elles " montent " à travers les couches successives du dossier préparatoire et s'articulent au matériel documentaire, à la scénarisation, au travail de l'imagination créatrice. (Lumbroso 2004 : 3). Ainsi, en adaptant le résumé et en excluant les agents qui concernent le format de roman zolien on retient le noyau d'idée de spatialité dans les textes de l'écrivain qui correspond à la thématique de la présente étude.

Ma recherche sur le sémantisme de la spatialité et son rapport aux « états d'âme » des modèles des personnages dans le cadre des nouvelles *Comment on meurt* d'Émile Zola a révélé que les images d'espace portent une sens incontestable si on veut apercevoir la vraie nature des mœurs et des comportements des gens survivant le décès de quelqu'un proche. Les espaces traités au cours de ce texte démontrent que dans chacune des situations les gens sont soumis à leur environnement et que ce dernier joue un rôle déterminant en ce qui concerne leur conduite et leurs réactions par rapport aux facteurs extérieurs.

Pour distinguer les types d'espace et leur rapport sur les états d'âme des gens j'ai choisi de les diviser en trois : les espaces clos et l'espace ouvert, les figures dans l'espace et l'espace urbain et rural.

Dans le premier chapitre je distingue les deux espaces qui opposent le lit ou la chambre privée et le monde extérieur. La première partie nous a montré que les chambres des mourants semblent dévoiler leur nature, les personnages se tiennent de façon exacte dont ils s'étaient habitués au cours de leur vie. À l'extérieur le comportement des personnages secondaires s'aggrave, là ils ressemblent aux troupes des barbares en s'oubliant dans les actions et les dialogues inappropriés. La campagne à son tour nous dévoile un exemple de personne sauvage que l'on décrit souvent en faisant référence à la nature d'où ils trouvent leurs mœurs simples.

Dans la deuxième partie il s'agit des personnages qui forment des figures dans l'espace qui nous indique leurs émotions dans les situations particulières. Le rapport entre les personnages, leur emplacement par rapport aux détails d'intérieur et d'extérieur nous donne des champs spatio-mentaux en montrant un réseau des valeurs créées par Zola. Les personnages soit s'approchent pour les quelques instants en se réunissant pour partager la tristesse commune. Soit ils s'éloignent en cachant les vrais sentiments sous la toile d'une politesse extérieure. En étudiant l'apparence des figures dans l'espace j'ai remarqué un élément intéressant qui ne semblait pas appartenir à la thématique des figures géométriques. Il invitait plutôt à saisir la problématique du positionnement des personnages et leur perception des portes. Celles-ci fonctionnaient comme les seuils entre deux mondes et donc divisaient l'espace en deux parties où leur comportement et les sentiments étaient souvent contradictoires.

Finalement, dans la partie évoquant la problématique de l'excès ou le manque d'argent qui se jouent dans les espaces opposées comme la ville et la campagne j'ai remarqué que la ville comme espace d'habitat semble avoir un rôle décisif dans la question d'humanité. Chez les gens du haut-classe du milieu urbain la distance émotionnelle se montre au cours de presque toute la narration. En même temps les représentants de la classe ouvrière doivent se battre pour se débrouiller d'autant plus qu'ils n'ont plus de temps pour se concentrer sur les faits qui sont beaucoup plus importants comme

l'intimité familiale et les problèmes réels. En revanche, le milieu rural est décrit par Zola comme un espace logique et naturel est c'est dans cette simplicité quotidienne où le lecteur semble retrouver le secret de l'une fin heureuse. La vie dans l'union avec la nature est saine et comme nous l'avons montré auparavant, les gens meurent exactement de la même façon dont ils sont vécu.

Dans ses nouvelles Zola joue avec les champs spatiaux qu'il met les uns sur les autres en créant des réseaux des environnements pour faire apparaître le déterminisme des endroits où ses protagonistes sont captés comme cobayes. En cherchant à présenter au lecteur leur côté émotionnel quand la mort est proche et ainsi ajouter un autre chapitre à son travail de naturaliste littéraire voulant capturer autant que possible les nuances de la vie humaine. Néanmoins, il l'effectue avec une approche de peintre romantique qui crée non seulement les conditions en opérant des notes faites sur le terrain mais il les laisse passer par le filtre de son imagination. Par conséquent, nous trouvons un contenu consistant de la réalité qu'il entoure avec une touche d'originalité typique de l'auteur.

La spatialité est une question pertinente chez Zola. En étudiant ses textes et les études précédentes sur ce sujet nous arrivons à la compréhension que ses approches ne se révèlent pas seulement dans ses grandes œuvres reconnues mais aussi dans les petits formats comme dans le cas de ce recueil. Il a réussi à créer un texte fort parlant de son époque qui incite à mener des analyses comparatives plus approfondies pour établir des liens entre les espaces figurant dans les nouvelles de Zola jeune et ses travaux plus mûrs.

Bibliographie

ZOLA, É. 2002. *Comment on meurt*, Paris : Éditions du Boucher.

BERTRAND, D. 1985. *L'Espace et le sens : 'Germinal' d'Émile Zola. Essai de sémiotique discursive*, Paris/ Amsterdam : Hadès-Benamins p. 184.

BLUMFELD, L. 1934. *Натурализм, Литературная энциклопедия. Т. VII*, Москва : ОГИЗ РСФСР, p. 616.

HAMON, P ; VIBOUD, A. 2008. *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France (1814-1914)*, Paris : Presses Sorbonne, p 209.

HAMON, P. 1993. *Du descriptif*, Paris : Hachette supérieur, p. 23.

LOJKINE S. s.d. *Dispositif*. Le projet utpictura18. En Ligne <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?texte=0015-Dispositif>, consulté le 03 mai 2018

LUMBROSO, O. 2004. *Zola. La Plume et le Compas : La Construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Paris : Honoré Champion, p.3.

LUMBROSO, O. 2005. « Eléments pour une critique génétique cognitiviste. L'imagerie mentale chez Zola », *Poétique*, 141, p. 4.

PETITOT, J. 2004. *Morphologie et Esthétique*, Paris : Maisonneuve et Larose, p. 131.

STAWINSKI-JANNUSKA, C. « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », *Labyrinthe*, 18, p. 21-24. DOI : 10.4000/labyrinthe.204

ZOLA, É. 1868, *Les différences entre Balzac et moi*, B.N., NAF 10345, manuscrites, f^{ns} 15.

ZOLA, É. 1893. *Mes haines - Mon salon - Edouard Manet*, Paris : Charpentier, p. 25.

ZOLA, É. 2007. *Documents littéraires – Études et portraits: Nouvelle édition augmentée*, Genève : Arvensa Éditions, p. 51.

Resümee

Käesolev bakalaureusetöö on kirjutatud teemal „Ruumilisus ja hingeseisundid Émile Zola *Kuidas inimesed surevad* novellide põhjal: surma käsitus oluliste ruumide kontekstis”. Töö mõtestab lahti surmaprotsessi kogevate inimeste ruumilistest teguritest tulenevat emotsionaalset seisundit ja sellest tingitud käitumist. Täpsemalt uuritakse, kas väikevormi tekstides esinevad ruumilised lahendused kannavad autori ja lugeja jaoks sama tähenduslikku aspekti nagu seda teevad Zola suurvormide ehk romaanide ruumid esitatuna teiste teadlaste töödes.

Korpuseks on valitud 1867. aastal ajakirjas „Вестник Европы” ilmunud kogumik, mis koosneb 5 novellist. Sealt olid võrdlemiseks valitud stseenid, mis käsitlevad nii ruumikujundust, üksteise suhtes paiknemist kui ka keskkonna eripärasid.

Töö koosneb kolmest suuremast osast, mis jagunevad omakorda peatükkideks: surmaga seotud isiklikud ruumid ja avalikud ruumid, milles eraldi eristatakse linna ja maakohti. Seejärel uuritakse inimeste vastastikust liikumist ehk ruumilis-emotsionaalset lähenemist üksteise suhtes; valelähenumist ehk emotsionaalset tõrjumist ning ukse kui nähtamatu lävendi tajumist ja sellest tulenevat käitumist. Näiteks uurimise käigus selgus, et inimeste paiknemine üksteise suhtes ruumis viitab otseselt nende ühtekuuluvuse või vastupidi emotsionaalse kaugenemise aspektile, teisisõnu ilmneb tekstis ekstralingvistilise suhtlustasandi ruumiline lahendus. Viimane töö osa tõstetab küsimuse linna- ja maaruumi mõjust inimeste emotsionaalsele tasandile ja vaatleb vastavalt surmaga kaasnevate hingeseisundite mustreid nii surejal endal kui ka teda ümbritsevatel isikutel.

Käesoleva uurimusliku osa põhjaks on valitud väljendid, mis vastasid töös püstitatud problemaatikale, mis olid omakorda ühel või teisel määral kajastatud eelnevates ruumi käsitlevates uurimustöödes. Teoreetiliseks korpuseks oli valitud prantsuse filosoofi M.

Foucault'i dispositiivi teooria veidi ümbermõtestatud kujul. Lisaks käsitleti semiootikute O. Lumbroso ja D. Bertrand'i hingemaastike ja ruumilisuse seostuse käsitlevaid esseesid ja seal esinevaid lähenemismeetodeid. Selleks, et mõtestada lahti novellide ruumilisi lahendusi oli võetud kasutusse dispositiivi kolm tasandit: asjade füüsiline seis, asjade (ka inimeste) vastastikune mõju ja nende asjaolude metafüüsiline tähendus ehk semantika.

Käesoleva töö põhiproblemaatikaks oli väide, et naturalistlike lühitekstide vorm võimaldab luua keerukaid ruumilis-tähenduslikke keskkondi, mis tõestab, arvestades teose kirjandusvoolu eripära, selle täisväärtusliku ilukirjanduslikku iseseisvust. Läbiviidud uurimus kinnitas hüpoteesi, sest igas peatükis käsitletud ruumid või isikute omavahelised asukohtade vahetused viitasid otseselt nende hingeseisundile. Tegevustiku taustaks valitud ruumid peegeldasid tegelaskujude sisemaailma ja seetõttu täitsid sama tähenduslikku rolli teose narratiivi loomisel, seda nii autori kui ka lugeja vaatepunktist.

Analüüsi jätkamiseks võib viia läbi võrdlevat uurimistööd, valida korpuseks Zola lühivorme kirjaniku karjääri alguse ja lõpu etappidest. Selline lähenemisviis aitaks määratleda teoste ruumilisuse küsimust autori karjääri diakroonilisest vaatepunktist.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Dana Manejeva (isikukood 49505050227),

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose « Spatialité et états d'âme dans comment on meurt d'Émile Zola : une étude des décès faits aux endroits déterminants »,

mille juhendaja on Marri Amon ja Sara Bédard-Goulet

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 17.05.2018

Dana Manejeva